

Joan Carles Romaguera

La trajectòria artística de Robert Bresson (1901-1999) esdevé una de les propostes estètiques més radicals, misterioses, estimulants i revolucionàries de totes les que s'han produït al llarg de la història del cine. De manera que resulta un autèntic suïcidi tractar d'exposar al lector la personalitat, i les característiques bàsiques de la seva activitat, d'un home que va anar més enllà de qualsevol convencionalisme, que va rompre, de manera insòlita, com mai no s'havia vist, amb el models sobre els quals s'erigia un art com el cinema. Parlar de Robert Bresson i de les seves pel·lícules no resulta impossible però sí és un banal i insuficient intent, de la mateixa manera que un tampoc pot tractar d'explicar, en tota la seva complexitat, pel·lícules com *Persona* d'Ingmar Bergman, *Playtime* de Jacques Tati, *El sol del membrillo* de Víctor Erice o *Tren de sombras* de José Luis Guerin. El director mateix era conscient d'aquesta situació, ja que ell mateix afirmava a la seva obra *Notes sobre el cinematògraf*, llibre que recull una sèrie d'aforismes que expliquen l'estètica personal del cineasta, que la seva tasca era completament diferent a la que realitzaven la resta de directors, fins el punt, que va desenvolupar la teoria del *cinematògraf* en clara oposició al *cinema*, que ell considerava teatre filmat.

Bresson, llavors, rebutjava participar en allò que s'anomena *cinema* i exigia que les seves obres fossin qualificades com a *no-cinema*, ja que la seva principal voluntat era allunyar-se d'aquell tipus d'art que, segons ell, posava en pràctica els recursos propis del teatre i es limitava a reproduir allò que succeïa davant la càmera. Per contra, Robert Bresson executava un mètode de treball rigorós i depurat, a partir de la pràctica d'allò que, com he dit abans,

anomenava *cinematògraf* (*"E L CINEMATÒGRAF ÉS UNA ESCRITURA AMB IMATGES, MOVIMENTS I SONS"*) afirma ell mateix al seu *esmentat llibre*¹.

El *cinematògraf* era entès per Bresson com un procés en el qual es distingien dues fases. En primer lloc, hi hauria la fase del rodatge en què la càmera capta i emmagatzema un conjunt d'imatges i sons, els quals han d'estar disponibles per a una posterior combinació, fonamentada, sobretot, en la juxtaposició. S'entén, doncs, que la imatge no havia de ser seleccionada conforme a la seva bellesa sinó a la seva capacitat de combinació amb altres imatges (*"Filmar no és fer allò definitiu, es fer els preparatius"*). Evidentment, la segona fase del *cinematògraf* seria el muntatge



¹ A partir d'ara totes les citacions de Robert Bresson que seran reproduïdes en aquest article pertanyen al seu llibre *Notes sobre el cinematògraf*, editat en castellà per Ardora Ediciones, Madrid, 1997. L'edició en francès es pot trobar a Éditions Gallimard.

... al llarg de la seva trajectòria com a cineasta, tan sols va fer ús d'un sol objectiu, el de 50 mm de la mateixa manera que ho feren Yasujiro Ozu o John Ford
 ("Canviar a cada punt d'objectiu fotogràfic és com canviar a cada punt de binocles")



Robert Bresson

("Muntatge. Pas d'imatges mortes a imatges vives. Tot torna a florir."), mitjançant el qual les imatges inicialment captades es transformaven en imatges diferents, però que en cap cas, com molt bé podria pensar algú, ens traslladen de la realitat a la veritat, ja que aquesta no es troba en les pròpies imatges, sinó que sorgeix dels espais que hi ha entre elles ("La bellesa de la teva pel·lícula no residirà en les imatges (tarjetapostalisme) sinó en allò inefable que elles posen de manifest"). Per altra banda, els intercanvis entre unes imatges i altres, entre uns sons i altres i, definitivament, entre imatges i sons, eren el punt de partida per trobar solució al principal problema, segons Bresson, del cinematògraf: "Problema. Fer veure allò que veus, per mitjà d'una màquina que no ho veu com tu ho veus".

Un dels trets que caracteritzaven el treball meticulós i exhaustiu del director de *Mouchette* era la seva depuració formal, que va arribar fins a l'extrem que, al llarg de la seva trajectòria com a cineasta, tan sols va fer ús d'un sol objectiu, el de 50 mm de la mateixa manera que ho feren Yasujiro Ozu o John Ford ("Canviar a cada punt d'objectiu fotogràfic és com canviar a cada punt de binocles"). La finalitat de Bresson era la d'assolir una neutralitat en la imatge, que derivava, en conseqüència, cap una abstracció radical i cap un rebuig total, tant de la jerarquia que estableix entre els plans la narrativa clàssica com de la funcionalitat que li atorga a cada un.

A més, el director de *Journal d'un curé de campagne* establia, com observava Jacques Rivette, la comunicació

més directa possible amb l'espectador, quant a relació d'igualtat i no de submissió, en què Hitchcock seria el mestre. I ho aconseguia en alliberar la càmera de qualsevol funció retòrica i propugnament un estil fonamentat en l'austeritat i el minimalisme ("La facultat d'aprofitar bé els meus recursos disminueix quan el seu nombre augmenta"). Així doncs, en l'obra bressoniana els moviments de càmera resulten atípics, els angles en la planificació són extremadament limitats i la uniformitat de la posada en escena és una constant. Per al director de *Pickpocket* resulta molt important "assegurar-se d'haver esgotat tot allò que es comunica per mitjà de la immobilitat i el silenci" abans d'utilitzar algun altre recurs propi del llenguatge cinematogràfic.

Sens dubte, però, un dels fets que



Les dames du bois de boulogne

més crida l'atenció de qualsevol espectador que s'endinsa dins l'univers d'aquest cineasta insòlit és la interpretació dels actors. Bresson, en aquest aspecte, es mostrava també radical i doblement exigent. En primer lloc, sempre treballava amb actors amateurs, als quals anomenava models, per encarnar els personatges dels seus films, ja que pretenia evitar la contaminació del cine —el director identificava al model en SER i l'actor en SEMBLAR—. La seva darrera experiència amb actors professionals es produí a la seva segona pel·lícula, *Les dames du bois de Boulogne*. En segon lloc, hi havia una negativa a recórrer a un model ja utilitzat abans, encara que aquesta norma va ser incomplida per Bresson quan va elegir al mateix model per encarnar a Arnold a *Au hasard Balthazar* i després a Arsène a *Mouchette*. Aquesta doble proposta queda perfectament anunciada en un dels aforismes de *Notes sobre el cinematògraf*: “Admetre que X sigui a vegades Attila, Mahoma, un empleat de banca, un llenyataire, és admetre que X actua. Admetre que X actua és admetre que les pel·lícules en què actua s'emparenten amb el teatre. No admetre que X actua és admetre que Attila= Mahoma =un empleat de banca = un llenyataire, i és absurd”.

També cal esmentar un altre dels elements fonamentals en la concepció del cinematògraf: la fragmentació. Per a Bresson aquesta “és indispensable si no es vol caure en la representació. Veure les coses i els éssers en les seves parts separables. Aïllar aquestes parts.



Pickpocket

Tampoc no s'ha d'oblidar la importància del sons naturals i la seva combinació amb la música dins la banda sonora ni l'ús magistral, indispensable, del fora de camp

Tornar-les independents per imposar-los una nova dependència". Fragmentació, en aquest cas, s'oposava diametralment a representació, característica bàsica d'allò que el director francès rebutjava, el cinema. Tant en la posada en escena, i més concretament a la concepció de l'espai, com en l'estructuració del relat, que desenvolupa un argument, Bresson introduïa la fragmentació per tal de distanciar-se, encara més de la narrativa tradicional, sempre contaminada per la dramàturgia de l'escena i la psicologia que configura històries i personatges.

A partir del concepte de fragmentació, també caldria esmentar una sèrie de figures estilístiques cabdals en les pel·lícules del cineasta francès, com són la repetició i l'el·lipsi. Tampoc no s'ha d'oblidar la importància del sons naturals i la seva

combinació amb la música dins la banda sonora ni l'ús magistral, indispensable, del fora de camp. Resulta, emperò, impossible tractar de resumir l'art de Robert Bresson en un espai tan limitat com el d'aquest article, a causa de la seva misteriosa i suggerent complexitat. Davant les mancances d'aquest text i la insuficiència de les meves paraules no dubtin que el més convenient és anar a veure les pel·lícules que projecta el Centre de Cultura Sa Nostra aquest mes de novembre. Vegin les obres de Bresson per descobrir-lo, vegin-les per gaudir-lo i vegin-les per aprendre cinema, perdó, cinematògraf.

Filmografia:

Robert Bresson (1907-1999)

Llargmetratges com a director

- 1943 *Los ángeles del pecado* (Les anges du péché)
- 1945 *Las damas del bosque de Bolonia* (Les dames du bois de Boulogne)
- Guió: Robert Bresson
- 1951 *El diario de un cura rural* (Le journal d'un curé de campagne)
- Guió: Robert Bresson
- 1956 *Un condenado a muerte se ha escapado* (Un condamné à mort s'est échappé)
- Guió: Robert Bresson
- 1959 *Pickpocket*
- Guió: Robert Bresson
- 1965 *El proceso a Juana de Arco* (Le procès de Jeanne D'Arc)
- 1966 *Al azar Baltasar* (Au Hazard Baltasar)
- Guió: Robert Bresson
- 1967 *Mouchette* (Mouchette)
- Guió: Robert Bresson

1968 *Una mujer dulce* (Une femme douce)

Guió: Robert Bresson

1972 *Cuatro noches de un soñador* (Quatre nuits d'un rêveur)

Guió: Robert Bresson

1974 *Lancelot du Lac* (Lancelot du Lac)

Guió: Robert Bresson

1977 *Le diable probablement*

1983 *El dinero* (L'argent)

Guió: Robert Bresson

Com a guionista

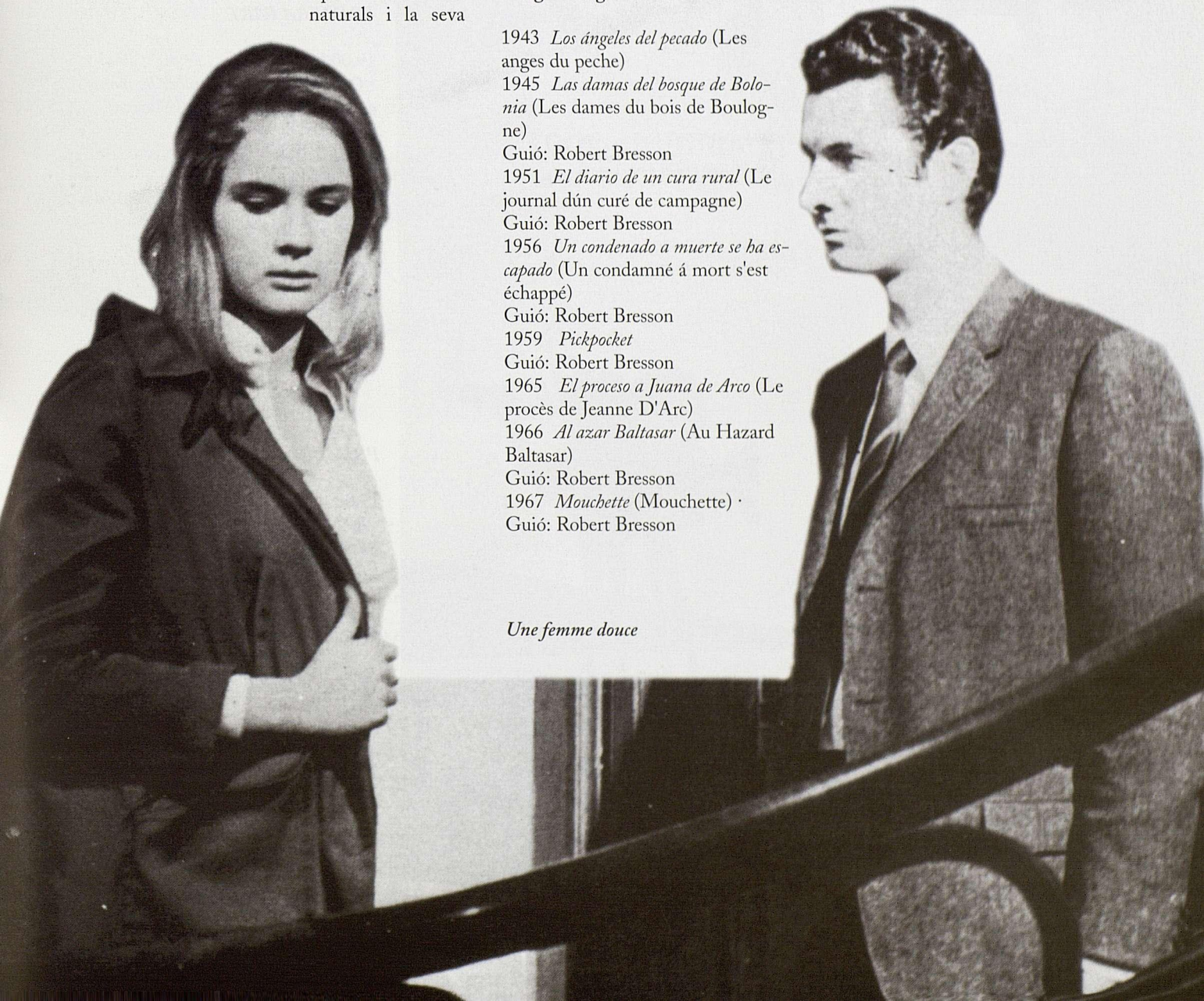
1934 *C'était un musicien*

1936 *Les jumeaux de Brighton*

1937 *Courier Sud*

Curtmetratges

1934 *Les affaires publiques* ■



Une femme douce